

UDK:398.8(497.11)
784.4:821.163.41.09-13
DOI: 10.2298/MUZ1315009L

Прихваћено за штампу
15. августа 2013.
Оригиналан научни рад

Данка Лајић-Михајловић

Музиколошки институт САНУ
danka.lajic.mihajlovic@gmail.com

РЕЧ И МУЗИКА ЕПСКЕ ПЕСМЕ – ОД СИНКРЕТИЗМА ДО ПЕВАНЕ ПОЕЗИЈЕ

Апстракт: Рад се бави односом вербалне и музичке компоненте српских епских песама на нивоу ритма. У методолошком смислу се промовише важност снимања певане и казиване верзије истог извођача и казиване верзије песме од самог певача. Анализиране су две традиционалне песме у извођењима Танасија Вућића (1883–1937) и Бошка Вујачића (1947), репрезентних представника гусларске праксе својих епоха. Уочене разлике су разматране у односу на унапређење вокалне и инструменталне технике гуслара у контексту професионализације певања уз гусле, као и у односу на промену естетике жанра у светлости промене функције епике. У закључку се наглашава утицај политике репрезентовања епских песама на трансформацију епске традиције и програме заштите овог наслеђа.

Кључне речи: епска песма, епска поезија, певање уз гусле, казивање (епске) песме, ритам.

У српској фолклорној култури епске песме су извођене и само вокално, па и казивањем, у сведено-рецитативном маниру, али је типична форма епике вокалноинструментална: певање уз пратњу гусала. Такав, комплексан израз једна је од универзалија епике (на глобалном нивоу), а то се тумачи као показатељ његове архаичности, односно, важности музичке компоненте као конструктивног чиниоца (Земцовский 1989: 15). Певано произношење вербалног садржаја и

* Ова студија је резултат рада на пројекту *Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира: традиције, промене, изазови*, бр. 177004, финансираног од стране Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

присуство музичког инструмента били су залог функционалности епске песме у овој специфичној врсти комуницирања. Етномузиколози су првенствено заинтересовани за улогу музике у епском синкретизму, па су одређени аспекти те проблематике већ били предмет научне пажње (Лајић-Михајловић 2006). Овом приликом ће проучавање односа музике и речи бити усмерено на микрониво, где је, као осовина односа поезије и музике,¹ од кључне важности ритам. Анализом примера из различитих епоха отвара се могућност за сагледавање односа ритмичких аспеката музике и говора у оквирима овог жанра у дијахронијској перспективи.

*Ритам епског певања уз гусле
у истраживачким дискурсима*

Посебан значај ритма у оквиру спознавања структурног односа поезије и музике истицали су готово сви истраживачи епике. Опште-познато је запажање Вука Карацића да је редослед дугих и кратких слогова у стиху јуначких песама у говору (читању и казивању) различит, али да су у певању све трохеји (Карацић 1985: 548), што је био основ за утемељење теорије стопног устројства епског десетерца. Убрзо је ова теорија добила антитезу у радовима Павла Берића, који је заступао силабичку теорију ([Берић] 1829). Током два века расправљања о систему српске, односно српскохрватске версификације, ове су поставке (силабичкотонска и силабичка теорија) добијале нове заговорнике, који су износили нове аргументе.² Метрика стиха је довођена у везу са његовом музичком презентацијом у радовима Јоксима Новића Оточанина (Nović Otočanin 1864), Луке Зиме (Zima 1879), Ферда Милера (Miler, према Franičević 1957: 12–14), Петра Будманија (Budmani, према

¹ Проучавајући однос поезије и музике, Алексејев је за сваки од ових комуникационих система издвојио три структурна нивоа: семантички, временски и ниво „додатне изражајности”, а основна разлика је у хијерархијама, при чему је у оба случаја ритам осовина (Алексеев 1976: 23–24).

² Трећи систем версификације, квантитативни, није добио озбиљније место у расправама о метричко-ритмичкој структури народног епског десетерца.

Franičević 1957), Вилхелма А. Волнера (Wollner), Ђорђа Малетића (према Ружић 1975: 30), Адолфа Вебера Ткалчевића (1975: 30–33), Милана Ђурчина (1905: 528). Овом приликом није могуће разматрати закључке и допринос на појединачном нивоу, али је укупан утисак да се у појашњавању музичких утицаја није отишло далеко. Као посебно индикативно издваја се Новићево запажање о значају гусала, базирано на упозорењу гуслара Јована из Гацка: „Видиш да ти друкчије гусле кажу, но ти што пиеваш, по гуслама ти ваљаде пиевати” (Nović Otočanin 1864).

Важност музичке природе гусларског перформанса за његово ритмичко уобличавање истицана је и у књижевнотеоријским радовима песника прве половине 20. века, посебно Станислава Винавера (1940), као и потоњих истраживача-теоретичара књижевности Герхарда Геземана (Gesemann 2002: 125), Светозара Петровића (1969: 179–180) и Новице Петковића (1990: 197–199). Ипак, у спознавању саме природе поетско-музичке интеракције није се значајно напредовало. Учестали контакти филолога са епским песмама на терену, првих деценија прошлог века, појачали су увереност да је метричко-ритмичке одлике неопходно изводити на основу певане верзије. Искуства Перија и Лорда су тако довела до уграђивања овог аспекта стиха у првобитно одређење формуле, као и до засебног разматрања музичких, мелодијских образаца и ритма (Lord 1990: 80–85), а међу бројним запажањима јесте и оно Матије Мурка важним у том смислу да се ритам разликује по регионима. Конкретизовао је да су многи Црногорци „одскандирали” готово тачно пет трохеја „с особитошћу, да су последњу стопу пренијели у даљи десетерац, тако да су заправо добили јамбе”, док су у другим крајевима „певали без ритма” (Murko 1951: 399–400). Аудио-снимци су омогућили подробније анализе епских песама, чиме је обележена нова епоха њиховог проучавања, укључујући и она из (етно)музиколошке перспективе, али је захтевност израде минуциозних транскрипција певања уз гусле разлог његове недовољне проучености до данас.

Ритам певања Танасија Вућића

Снимци певања гуслара Танасија Вућића (1883–1937) били су, као ексклузивни у време када су настали, 1928/1929,³ основни материјал већини европских филолога и музиколога који су се бавили јужнословенском епиком, а неки од њих имали су привилегију и да га слушају уживо. На основу таквог, комбинованог увида, Роман Јакобсон је закључио да Вућић у свом певању слободно комбинује прозни начин, који поштује језичке акценте, скандирање, које прати ритмички импулс обрасца стиха и емфатичке варијације, које не узимају у обзир ни први, ни други чинилац (Jakobson 1981: 320). На основу укупног утиска о српској епској пракси извео је закључак да „план стиха” (verse design), као оквирна схема десетерца „лебди народном певачу пред очима”, али се сасвим ретко у потпуности остварује, а независно од тога егзистира специфична „рецитаторска реализација” (Jakobson 1966: 153–154, 305). Мада је проблематици приступао првенствено као лингвиста, Јакобсон је кроз анализу једне руске епске песме дао важан методолошки путоказ. Наиме, он је релацију говорног и музичког примарно сагледавао преко места акцента, али је сам акценат узимао у обзир не само кроз интензитет, већ и кроз интонациону компоненту мелодије, скрећући пажњу на сложеност поимања акцента у музици.

У светлости специфичних компетенција, веома су значајна била прва (етно)музиколошка истраживања српских епских песама Густава Бекинга (Besking) и Валтера Винша (Wünsch). Њихови закључци почивају на бројним теренским контактима са епиком на Балкану, али и коришћењу Вућићевог снимка, који им је омогућио транскрибовање и детаљнију анализу.

Бекинг је констатовао да је за „традиционални” стил карактеристична скандирана декламација трохејског десетерца, при чему се ток динамизира скраћивањем или продужавањем трајања појединих сло-

³ Вућић је отпутовао у Праг и Берлин крајем 1928, а његов боравак и сам посао око снимања је трајао и почетком 1929. године, па се снимци различито датирају (упореди. Wünsch 1958: 9; Меденица 1975).

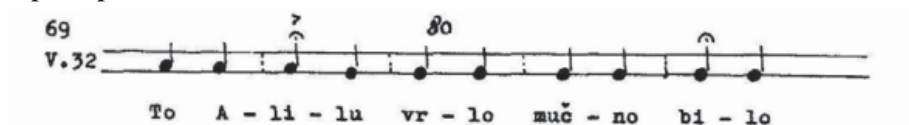
гова или померањем динамичких акцената – формирањем трочланих група према говорним акцентима (Becking 1933: 147–148). Веома је важна напомена да се динамички таласи („развојне групе”) образују у вези са формом и смислом поетског садржаја, али се надаље као модел примењују аутономно, што на макро-плану често доводи до њиховог асинхроног појављивања у односу на динамику поетског садржаја (1933: 147–148), неку врсту „противречности” динамизације поезије и музике.

Винш је на темељу богатог искуства са „живом” гусларском традицијом и интензивног проучавања Вућићевог певања био уверен да се „епска техника” базира на садејству „инструменталне пратње и епске рецитације”, па је ово чак издвојио као специфичност црногорско-динарског епског певања у односу на епику осталих народа на Балкану (Винш 1938: 97). Однос музичког и поетског је за њега био велика интригација, те је предузео и специјална компаративна проучавања. Поредбени материјал су чинили један одломак у Вућићевом извођењу и казивана верзија тих стихова, презентована „без нарочите емфазе, тоном конверзационог говора” од стране Јевте Миловића, лектора Високе школе за иностранство у Берлину, пореклом из Миловића у Херцеговини (Wünsch 1938: 186–190). Испоставило се да постоје значајне разлике и у ритму – трајању слогова, и у интонацији. Иако се ради о веома малом узорку, што ограничава вредност закључка, овај експеримент је изузетно интересантан у методолошком смислу, о чему ће бити више речи у даљем току рада.

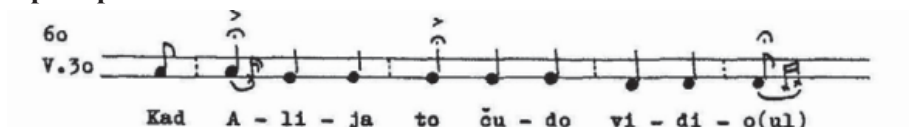
Транскрибовањем Вућићевог извођења песме *Женидба Бановић Мијајла* Винш је практично потврдио закључке ранијих истраживача да је метрички „прототип” низање слогова једнаког трајања у певању, али је истакао да гуслар у циљу динамизирања тока често од њега одступа (Wünsch [1958]). Веома је важна назнака да ова одступања ипак иду само до мере која не угрожава суштински однос „слог – *chronos protos*” (1958: 38–40). Виншову тезу да садржина епа стоји изнад свих фактора за уобличавање (Винш 1938: 98), другим речима, да је парландо стил основни принцип обликовања музичке компоненте, посебно подржава

каденцирање квантитативном клаузулом (видети стих 32, **пример 1**)⁴ и бројни стихови у којима неки од музичких акцената реферирају на говорне (попут почетка 30. стиха, **пример 2**).

Пример 1

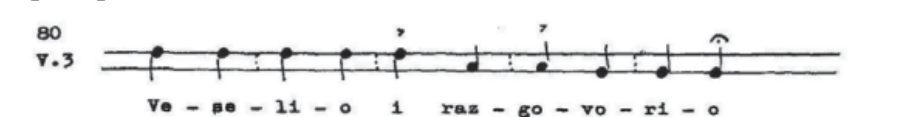


Пример 2



Међутим, запажа се и сразмерно много примера одступања од говорног ритма, његове подређености „музичком принципу”, и то на два начина: као „засвођавање” фразе (дужим) трајањима, посебно каденцијалних делова стихова (као што илуструју 3. и 10. стих, **примери 3** и **4**) и као тенденција ка дводелном (музичком) метру чак и када се он „конфронтира” са говорним акценцима (3. и стихови 15–18, **примери 3**, **4** и 5–8, видети ниже):

Пример 3



Пример 4



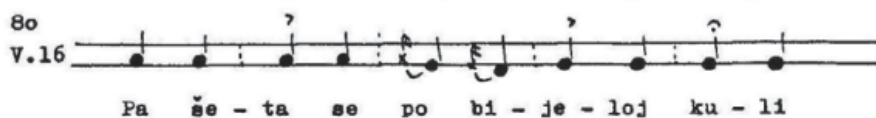
⁴ Винш је користио Бекингсов систем транскрибовања, који се од нотографисања у петолинијском систему разликује само по начину записивања висине тона, док за трајања (која су од примарне важности у овом контексту) користе стандардни репертоар симбола.

Ипак, готово сваки стих, па и управо разматрани, одражава комбиновање говорних и музичких критеријума акцентовања: у 32. стиху налазимо да истицање парне (музичке) метрике у иницијалном сегменту није у сагласју са говорним нагласком, у 30. су чланци у том смислу „контрадикторни” (Кад→Алија то←чудо видео), а 10. у каденцијалном делу доноси конфронтација говорног акцентовања и музичког засвођавања продуженим трајањима (>--). Веома илустративно комбиновање говорне и музичке логике доноси примена различитих начина каденцирања у блоку стихова 15–18 датом кроз **примере 5–8**:

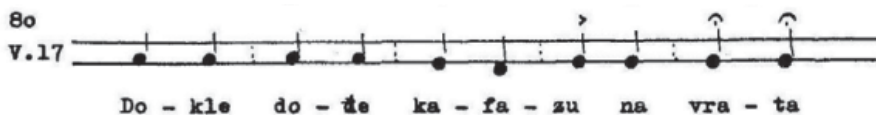
Пример 5



Пример 6



Пример 7



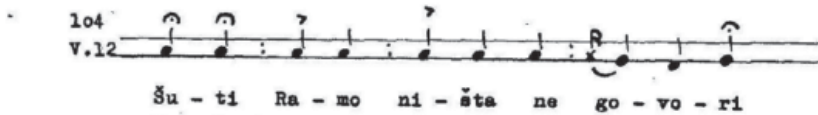
Пример 8



Такође је важно напоменути да се на овакво, „непоследно” ритмизовање стихова надовезују групе са потенцирањем последњег, а затим претпоследњег слога, без обзира на структуру стиха (с. 19–20: *Мила сестра Муја и Алила. // На му паде за сестру Ајкуну* и с. 21–24: *Од каваза врата отворио, // Кад у каваз чудо угледао, // Да Ајкуна прије уранила // И предасе ћерђев доватила ...*).

На нивоу песме се запажа промена односа поетске и музичке компоненте од мирнијег, „приповедног певања” почетног дела, ка динамичнијем омузикаливању заплета. Тежња ка музичком дочаравању поетског садржаја није увек подједнако успешна, што илуструју стихови 12 и 41, **примери 9 и 10**, сасвим различити по карактеру вербалног садржаја, али сличног ритмичког устројства:

Пример 9

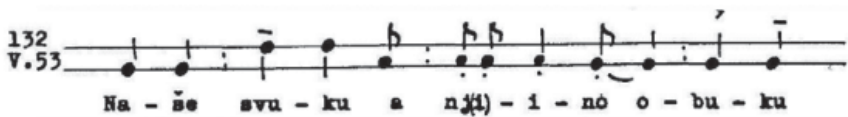


Пример 10

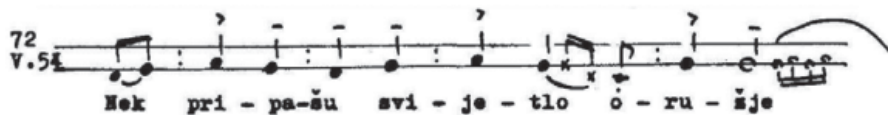


Представљање контекста и ликова обележава значајно присуство изохорног пулса трохејске тенденције, као основно устројство, са одступањима условљеним говорним акцентима или засвођавањем музичке фразе, док акцију на поетском плану прати веће присуство слогова краћих трајања и унутарсловних кретања. На овај начин се добија утисак о преовладавању парландо принципа, иако се и даље сразмерно често одступа од говорног акцента (видети стихове 53 и 54, односно **примере 11 и 12**):

Пример 11



Пример 12



Када се говори о акцентуацији поетског текста (независно од музичког извођења), неопходно је пре свега имати у виду утицај типа комуникационе ситуације на акцентовање (у спектру од експериментал-

ног, изолованог изговарања појединих речи, преко вербалне комуникације свакодневног типа, до казивања стихова). С обзиром на то да раније није била пракса да се снима и казивање песме,⁵ детаљнија анализа односа певаног и говорног извођења захтева и експертска знања о (тадашњем) акценатском систему и дијалекту гуслара, практично – интердисциплинарни приступ. Коначно, увек су присутне и идиолекатске разлике, на основу чега се може говорити о мањкавости Виншовог поређења певања и казивања различитих особа. У настојању да се на том искуству надграде савремена истраживања односа поетске и музичке компоненте епских песама, обезбеђен је адекватан материјал – снимци певања и казивања једне песме у извођењу истог гуслара.

Ритам певања Бошка Вујачића

Реномеу који је у „епској средини” – међу гусларима и зналцима епике, својевремено имао Вућић, данас је најприближнији Бошко Вујачић (рођ. 1947). Како овај гуслар нема на репертоару песму *Женидба Бановић Мијајла* (једини доступан Вућићев снимак), што би омогућило најдиректније поређење, за анализу ритмичког аспекта певања одабрана је песма *Дијоба Јакишића*. Вујачић је песму у целини отпевао уз гусле, а потом и казивао, прецизније, прочитао.⁶ Претходна анализа Вујачићевог стила је показала да се о корелацији између „трохејске природе стиха” и музичког ритма може говорити само условно, с обзиром на то да у значајној мери трајањем потенцира и парне слоге (више у Лајић-Михајловић 2006: 356–357). Низање слогова приближног трајања блиско „идеалтипском” изохроном следу у парном метру је реткост, а користи

⁵ Методологија етномузиколошког теренског истраживања епике до сада није укључивала снимање обе форме, певану и казивану, те овакви материјали не постоје у институционалним архивама. Изузетно се на ранијим теренским снимцима могу наћи казивања дела песме који није снимљен у певаном извођењу, што није од користи за ову врсту анализе.

⁶ Транскрипцију казивања урадила је др Јованка Радић, научни саветник у Институту за српски језик САНУ, којој и овом приликом изражавам велику захвалност.

га када овакво устројство убедљиво сугерише лексичка структура стиха, као у 6. стиху (**пример 13**), где са ритмом садејствују орнаментика и интонација:⁷

Пример 13

Казивање: „*Jâ sam bíla, jâ sam dāngubila*”



Трохејски ритам иницијалног дела (први слогови дужи од других) присутан је (само) у око 40% стихова. Међутим, упечатљив је податак да се јамбски почетак јавља у чак око 30% стихова. Поређењем са казиваном верзијом уочава се да је ово решење најчешће коришћено управо када се говорна акцентуација не уклапа у трохејску схему. Карактеристични су у овом контексту стихови код којих долази до атонирања једносложнице на непарном месту због наглашавања наредног слога (као једносложнице или акцентованог почетка тросложне речи, као у 32. стиху, **пример 14**).

Пример 14

Казивање: *Пак полази у лов у планину,*



Вујачићева акцентуација поетске компоненте махом одговара књижевнојезичким стандардима, али се кључна вредност казивања као референце сагледава управо преко изузетака од норматива. Илустративан је 9. стих (**пример 15**), који и у певању и у казивању започиње јамбском фигуром, потврђујући условљеност музичког ритма говорним, а онда ра-спевавањем 6. и 10. слога опонира стандардној акцентуацији према којој се обликује казивање.

⁷ Да би укупан утисак о „некрстализованом” музичком метру био што верније графички представљен, гредицама су обједињене читаве (музичке) метричке целине.

Пример 15

Казивање: *Бе дијелѐ браћа очевину,*



Ритам се користи не само да назначи место говорног акцента већ се њиме асоцира и на дужине вокала при казивању, што је нарочито уочљиво кад су на почетку стиха две краткоакцентоване једносложнице, као код 54. стиха, презентованог као **пример 16** (по истом принципу ритмизован је и стих 56):

Пример 16

Казивање: *Што је она од оца донѐла.*



Ипак, наилази се и на неусаглашеност музичке и говорне верзије, као у интерпретацији различито акцентованих једносложница, где ритам певања следи принцип атонирања почетне једносложнице (стих 59, **пример 17**), док се при казивању оне акцентују, потенцирајући тако иницијални трохеј (што такође одступа и од принципа акцентуације остатка стиха):

Пример 17

Казивање: *„На част теби, мој мили ђевѐре,*



Разлика у трајању певаних стихова у овој Вујачићевој интерпретацији креће се у распону 1 : >3 (4–16"), што недвосмислено сведочи о различитом музичком обликовању десетосложне поетске мере. Време је примарни предуслов за испевавање већег броја тонова на један слог. Иако

постоји могућност да се и код стихова дужег трајања сачува силабични однос (слог : тон), у пракси је дуже трајање слога, посебно у мери о којој се овде говори, у каузалној вези са његовим „распевавањем”. У Вујачићевом певању ово посебно долази до изражаја код сегментираних стихова (са паузом у музичком току на месту цезуре у стиху), код којих се комбинују принципи музичког и вербалног уобличавања. Компромис између прилагођавања музичке акцентуације говорној и ритмичког маркирања конструкционих граница музичких целина присутан је и у силабичнијим стиховима (попут издвојеног 5 – **пример 18**, такође у 29, 40), али је посебно упечатљив код стихова где се раскошном мелизматиком, у контексту дејствовања музичког принципа, потенцира и 4. слог, као унутрашња граница првог чланка (осим у почетним стиховима 1–3. и издвојеном 22 – **пример 19**, такође у 10, 20. итд).

Пример 18

Казивање: *Даница се њему одговара:*



Пример 19

Казивање: *И Ружицу цркву насред града.*



Ритам епике

Од гуслара–песника–музичара до гуслара–певача поезије

Поређењем певања гуслара Танасија Вућића и Бошка Вујачића уочава се да међу њима постоје значајне разлике у погледу односа ритма певања према ритму казивања поетске компоненте. Вућићево певање у односу на Вујачићево одликује много мањи распон апсолутног трајања

певаног слога (сходно томе и стиха), а у вези са тим и много стриктнија силабичност – доминира однос „слог : тон”. Надаље, Вућићево певање у сразмерно значајној мери одражава идеалтипску схему „изохрони пулс у дводелном метру” акценатски потенцирајући „трохејску природу стиха”, док се код Вујачића о трохејској тенденцији може говорити само у вези са иницијалним делом стиха – он певањем много доследније реферира на казивање, дакле, на различите метричке и ритмичке комбинације. У складу са тим, Вућић стихове завршава тројако: трохејски однос певаних слогова (са наглашавањем 9. слога дужином, као двосложна, „женска” клаузула) присутан је процентуално најмање, али ипак тек нешто мање него што је обрнуто (кратак–дуг слог, односно, трајањем наглашен последњи, што би одговарало „мушкој” клаузули), док се највише стихова завршава слоговима једнаког трајања (дакле, клаузулом дактилског типа). Вујачићевим певањем доминира засвођавање певане (стиховне) целине дужим тоном, чиме се на нивоу ритма потенцира „мушки” завршетак.

С обзиром на то да се ради о гусларима чији се стилови сма-трају узорним вредностима својих епоха, констатоване разлике имају и парадигматску вредност у контексту спознавања врсте и степена промена које су захватиле традицију певања уз гусле. Узроци промена се свакако могу тражити и у променама акценатског система језика, али та проблематика припада првенствено метричарима и акцентолозима (правац истраживања који је потенцирао, међу осталима, Јован Вуковић; више у Vuković 1959). Из перспективе етномузиколога, стилска различитост Вућића и Вујачића види се, пре свега, као одраз прелаза из времена гуслара-песника, који су током извођења стварали (у оквирима традиције) и поетску и музичку димензију, у време гуслара-интерпретатора записаних песама, практично – “омузикаљивање” епске поезије. Доступност штампаних текстова песама је померила тежиште информативности гусларског извођења и утицала на „преусмеравање” креативности гуслара – музика је добила апсолутни примат. Паралелно је текао процес професионализације гусларства: вештине певања и свирања су доведене на много виши ниво у односу на почетак 20. века, што је такође подстицало структурне промене. Илустративан пример је

засвођавање фразе дужим трајањем завршног слога. Овај елемент музичке експресивности подразумева економисање дахом и концентрацију на фразу, психолошку усредсређеност каква није уобичајена за „велике форме” фолклорних пракси. Насупрот томе, у композиционо-извођачке принципе епике уграђено је искуство о ефикасности алузија и елидираних порука, утемељено на заједничком фонду знања у традиционалним културама. Развој вокалне технике гуслара је донео прво знатно шире распевавање екскламација, а онда и завршних слогова. Сличном ефекту је водио и растући значај јавних наступа концертног типа и музичке индустрије уопште, што је практично донело устаљивање извођења само одломака епских песама. Такви гусларски наступи, пројектовани као „краткорочни”, између осталог су омогућавали другачије калкулисање са природним енергетским лимитима. Померање распевавања са граница стиха ка његовој унутрашњости, ка цезури, као и мера тог распевавања, сведоче о суштинској промени третмана гласа: он се није више користио само као медијум, тембр вербалне информације, већ се експонира (кроз мелизматiku и орнаментiku) као засебан квалитет. Такво реконцептуализовање третмана гласа у епској традицији одраз је промене социјалне позиције и моћи певача (више о метафоричком поимању гласа у Feld и Fox 1994), потенцирања индивидуализације и прилагођавања естетици популарне културе.

Промена усаглашености певане и говорне акцентуације, која је од утиска о „трохејској природи стиха” прешла у прилично доследан „парландо”, може се повезати и са професионализацијом гусларства у свирачком домену. Наиме, активност стварања и извођења песме у вокалноинструменталној форми је за аматерски свет сложен задатак, без обзира на то што се комплекс потребних знања и вештина у фолклорној култури усвајао поступно, од раног детињства. Ритам певања (наративног карактера) природно реферира на вербалну комуникацију, али је ритам свирања условљен телесним покретима, у овом случају покрета руке са гудалом. Познато је да „инстантација” музичке праксе као реалних телесних покрета може да утиче на дубинске структуре музике, на њену концепцију (више у Bielawski /Белявский/ 1987: 113; мишљења

Блекинга /*Blacking*/, Бејлија /*Baily*/ и Канيمينга/*Cuniming*/ разматрао је и резимирао Слобода /*Sloboda* 2005: 168/). Непосредну потврду везе сензомоторног система и музичког продукта пружа искуство да ови покрети чине део мнемотехнике: гуслари се инструментом користе и у току усвајања новог садржаја, чак и када меморишу поетски предложак – писани текст (више у Лајић-Михајловић 2012b). Из домена инструменталне технике у вези са ритмичком структуром важно је имати у виду пре свега да елементарна, аматерска техника подразумева симетричне потезе гудала и оштре промене смера кретања, па се тако артикулисао приближно изохрони ритам. Осим тога, промене смера кретања код дршке и врха гудала разликују се по интензитету акцента који производе. Гуслари уобичајено први потез повлаче „од себе”, ка врху гудала, па се тонови упарују трохејски, „јачи-слабији” (Лајић-Михајловић 2010: 250). Ако се још има у виду да су старија гудала била краћа од ових савремене производње, изгледа сасвим извесно да је тенденција ка певању „слог : тон” у изохроном протоку и дводелном метру бар великим делом, ако не и примарно, условљена рутинизираним, „старинским” свирањем на гулама. Промена профила гуслара подразумевала је усавршавање свирачке технике као продукт веће посвећености овој активности укупно, па и одговора на потребу „праћења” све сложенијег вокалног израза гуслара-музичара (с обзиром на то да се сазвучни идеал – унисоно звучање гласа и гусала, није променио).

Поредугицајаизвођачкеформације(певач-свирач),одноsgоворног и музичког ритма у епској песми могуће је разматрати и из перспективе функције жанра. У вези са традиционалном фолклорном музиком говори се о два типа ритмизовања: према говорној динамици и према динамици покрета.⁸ Интересантно је да је Виктор Елатов о ритму кретања (у народној музици) писао управо као о „области ритмоструктурне епике” (Елатов 1966: 29–30). Тој области припада група жанрова „наменског” карактера, са дејством ритма „ка споља”, у циљу обједињавања колектива у одређеном емоционалном пориву. Како су на супротном „полу” жанрови

⁸ Издвајање ритма покрета и ритма говора као основних обликовних принципа у музици датира још од д’Ендија (*d’Indy*) и Апије (*Appia*, према Tarasti 1994: 34–36).

у којима преовладава веза музика–реч и који првенствено одражавају личне естетске критеријуме (лирика), песме приповедног карактера се сврставају у прелазну категорију, са образложењем да је њихова основна функција да „убеде” слушаоца, али је присутан и индивидуални приступ речи, њеним изражајним и структурним особеностима (1966: 30). Како се изохронија јавља у епском певању етнички различитих и географски дистанцираних фолклорних традиција (Лајић-Михајловић 2010: 242–246), могуће је повезати ову карактеристику са исходишном функцијом, онако како је види Елатов. Присуство изохроног пулса у такозваним примарним обредним жанровима тумачи се као резултат давнашњег људског искуства о његовим кохезионим својствима, о моћи да формира и контролише колективни дух, па и да уведе у екстатично стање. У складу са тим, изохронија се у гусларском музицирању може тумачити као траг семантичке информације, означитељ жанра који је афирмисао колективитет. Модерно доба је некадашњег организатора колективне идентификације претворило у уметника који у циљу самопромовисања тежи ка оригиналним комбинацијама елемената израза и иновирању фонда. Ритмички план јасно сведочи о метаморфози синкретичног дела у коме је постојао снажан узајамни утицај компонената израза у звучни продукт, отелотворење професионализације гуслара и комерцијализације епике. Иако акцентуација певања директно реферира на говорну (по месту акцента), те је номинално музика подређена поезији, укупна ритмичка слика савременог певања уз гусле, посебно места и начини реализације дужих трајања, указује на аутономију, па и доминацију музике.

У савременој култури Србије два су начина рецепције епских песама. Најчешће се читају, епска песма се своди на поезију – што је последица конципирања образовних програма, тако да се о епици учи само у оквиру предмета „(српски) језик и књижевност”. Са друге стране, у актуелној гусларској пракси епска песма је првенствено музика – њену информациону вредност чини музичка интерпретација познатих, фиксираних поетских предложака. Овакав приступ, који задатком дословног произношења поетског садржаја сасвим елиминише креативност у вербалној димензији и спознавање „дубинских струк-

тура” епике, потенциран је правилницима такмичења гуслара и програмима рада у школама у којима се образују млади гуслари (више у Лајић-Михајловић 2011, 2012а). Инвалидни доживљај епске песме без музичке компоненте, као и гушење креативности у поетској димензији инсистирањем на „цитатном” коришћењу предложака, воде не само ка емотивном удаљавању од епске традиције и деградацији гусларске праксе, већ и ка неразумевању њених базичних етичких вредности. Искуство са негативним утицајима филолошких и књижевнотеоријских дискурса у којима су епске песме свођене на поезију упозорава на одговорност научне, посебно етномузиколошке речи, с обзиром на то да квалитет „усменог” (у традиционалном смислу) овај жанр данас има само у музичкој равни. Свест о томе неопходно је уградити у мере заштите певања уз гусле као једног од репрезентативних елемента нематеријалног културног наслеђа Србије.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ

Алексеев, Э. Е. (1976) *Проблемы формирования лада*, Москва: Музыка.

Белявский, Л. (1987) „Инструментальная музыка – трансформация человеческих движений. Человек – инструмент – музыка”, у *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*, часть первая, Москва: Советский композитор, 106–115.

[Берић], П. (1829) „Неколико речи о вњешњем кроју народни србски песама”, *Сербске летописи* 17: 98–102.

Becking, G. (1933) „Der musikalische Bau des Montenegrinischen Volksepos”, *Archives Neerlandaises de Phonétique experimentale* VIII–IX, 144–153.

Винавер, С. (1940) *Покушај ритмичког проучавања мушког десетерца*, Прилози проучавању народне поезије, посебна издања 1.

Винш, В. (1938) „Музички и језички облик гусларске епске рецитације”, *Прилози проучавању народне поезије* V (1): 97–101.

Wünsch, W. (1938) „Физичко-техничка мерења једног говореног и певаног епског десетерца”, *Прилози проучавању народне поезије* V (2): 186–190.

Wünsch, W. [1958] *Der Brautzug des Banović Michael*. Ein episches Fragment, Zum Vortrag des serbokroatischen Volksepos, Stuttgart: Ichthys Verlag.

Wollner, W. (1886) „Untersuchungen über den Versbau südslavischen Volksliedes”, *Archiv für slavische Philologie* IX: 177–281.

Vuković, J. (1959) „Akcent u vokalnoj narodnoj muzici”, у Z. Kumer (ур.) *Rad VI kongresa folklorista Jugoslavije*, Bled: SUFJ, 133–134.

Геземан, Г. (2002) „Композициона схема и херојско-епска стилизација. Прилог техници импровизације епског певача”, у *Студије о јужнословенској народној епци*, Београд – Нови Сад: ЗУНС, Вукова задужбина, Матица српска: 121–162.

Елатов, В. И. (1966) *Ритмические основы белорусской народной музыки*, Минск: Институт искусствоведения, этнографии и фольклора Министерства культуры БССР.

Земцовский, И. И. (1989) „Музыкальный эпос – феномен и категория”, у И. И. Земцовский (ур.) *Музыка эпоса, Йошкар-Ола: Всесоюзная комиссия народного музыкального творчества*, Комиссия музыковедения и фольклора Союза композиторов РСФСР, 6–23.

Zima, L. (1879) „Nacrt naše metrike narodne obzirom na stihove drugih naroda, a osobito Slovena”, *Rad JAZU* XLVIII, XLIX: 170–221; 1–64.

Jakobson, R. (1966) „O strukturi stiha srpskohrvatskih narodnih epova”; „Lingvistika i poetika”, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit, 146–156; 285–326.

Jakobson, R. (1981) „Slovenski epski stih”, *Treći program* 50: 317–359.

Караџић, В. С. (1985) „Предговор (*Предговор уз Народне српске пјесме*, књ. I, у *Липисци, 1824.*)”, у В. Недић (ур.) *Српске народне пјесме. Књига прва у којој су различне женске пјесме*, Београд: Просвета, Нолит (Дела Вука Караџића), 523–553.

Лајић-Михајловић, Д. (2006) „Временска димензија епских песама”, *Музикологија* 6: 343–346.

Лајић-Михајловић, Д. (2010) *Епска пракса као комуникациони процес: српске епске песме у фолклорној култури*, необјављена докторска дисертација, одбрањена на Катедри за етномузикологију Факултета музичке уметности у Београду.

Лајић-Михајловић, Д. (2011) „Такмичења као облик јавне гусларске праксе”, *Музикологија* 11: 183–202.

Лајић-Михајловић, Д. (2012а) „Учење певања уз гусле у Србији у XXI веку”, *Музикологија* 12: 121–139.

Lajić-Mihajlović, D. (2012b) „Ethnomusicological research of the guslars’ memory: a pilot study”, у D. Despić и сар. (ур.) *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*, Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, Department of Fine Arts and Music, and Institute of Musicology of SASA, 67–85.

Lord, A. B. (1990) *Pevač priča*, 1 – teorija, Beograd: Idea, biblioteka XX vek.

Меденица, Р. (1975) „Гуслар Танасије Вућић”, у *Наша народна епика и њени творци. Црногорско-херцеговачка планинска област постојбина патријархалне културе и епске песме Динараца*, Цетиње – Београд: Обод, 366–375.

Murko, M. (1951) *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, Zagreb: JAZU.

Настасијевић, М. (1991) „За матерњу мелодију”, *Есеји, белешке, мисли*. Сабрана дела (прир. Н. Петковић), књ. IV, Горњи Милановац – Београд: Дечје новине, Српска књижевна задруга, 38–45.

Nović Otočanin, J. (1864) „O našim pjesmama”, *Ogledalo srbsko za jezik, povestnicu i smesu književnu* 4/ I: 97–101, 143–147.

Петковић, Н. (1990), *Огледи из српске поетике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Петровић, С. (1969) „Поредбено проучавање српскохрватскога епског десетерца и спорна питања његовога описа”, *Зборник матице српске за књижевност и језик* 17 (2): 173–203.

Ружић, Ж. (1975) *Српски јамб и народна метрика*, Београд: ИКУ.

Sloboda, J. (2005) *Exploring the musical mind. Cognition, emotion, ability, function*, Oxford: Oxford university press.

Feld, S., Fox, A. A. (1957) “Music and Language”, *Annual Review of Anthropology* 23: 25–53.

Franičević M. (1857) „O nekim problemima našega ritma (Nacrт за типологију хрватскога stiha XIX. stoljeća)”, *Rad JAZU CCCXIII* (4): 5–187.

Ђурчин, М. (1905) „Петостопни (српски) трохеј”, *Српски књижевни гласник* XV (6): 442–451; 7: 527–531; 8: 604–613.

Danka Lajić Mihajlović

THE WORD AND MUSIC OF EPIC SONG – FROM SYNCRETISM TO
SUNG POETRY

(Summary)

This study concerns the relationship between verbal and musical components of Serbian epic songs with rhythm seen as a morphological dominant. My aim is to enrich the musicological inquiry of this issue and provide a contribution that complements existing folkloristic and philological research outcomes. In terms of methodology, the study promotes the necessity of recording the performers' recited versions of songs for the purposes of investigating the relationships between verbal and musical communication, as well as an interdisciplinary approach to these issues. Two paradigmatic examples are examined, each performed by the guslar representative of his respective period of guslar practice: Tanasije Vučić (1883–1937) and Boško Vujačić (b. 1947). The observed periods span less than one century, yielding an insignificant passage of time in terms of epic historicism, but nonetheless indicate significant differences between these two guslars' sung and narrated rhythms. Compared to Vujačić, Vučić's singing demonstrates a considerably smaller range of the absolute duration of the sung syllables (and therefore of an entire verse), and subsequently a much stricter syllabicity. Furthermore, Vučić's singing reflects the ideal type of "isochronous pulse in duple meter" in a rather high degree, while Vujačić more consistently refers to narration, whereas the trochaic tendency is noticeable only at the initial part of the verse. The connections between these focused individual styles are discussed through the lens of guslars' transition from amateur to professional capacity and the changed function of epics. Considering the consequences of the policy of invalid representation and experiencing epic song as poetry (void of musical component), and on the other hand, the effects of the strategy insistent on "citatory" (verbatim) treatment of poetic templates that leads to suppressing poetic creativity, I intend to draw attention of the responsible authorities in the areas of education, culture, and science. This is of particular importance in the context of ongoing endeavors towards preservation of singing with gusle as part of Serbian inherent cultural heritage.